

INDIVIDUALIDAD *VERSUS* COLECTIVIDAD EN EL DISCURSO ARTÍSTICO DE FELLINI. INTERPRETACIONES A PARTIR DEL FILM *ENSAYO DE ORQUESTA*

INDIVIDUALITY VERSUS COLLECTIVITY
ON FELLINI'S ARTISTIC DISCOURSE.
INTERPRETATIONS BASED ON HIS FILM
ORCHESTRA REHEARSAL

FRANCISCO JAVIER NAVARRO MORAGAS
Escuela de Arte de Sevilla, España
javiernavarro@exegetas.com

Ensayo de Orquesta es un poema hacia el consenso y la armonía universales. Y es también una severa reprimenda a la indolencia humana que se entrega a la fatal dicotomía de su propia naturaleza, ora singular, ora colectiva. Fellini desarrolla en su lienzo cinematográfico un discurso atornasolado, a ratos tradicional, clasista y conservador; y a ratos también deconstructivo, progresista y provocador. *Ensayo de Orquesta* es una gigantesca metáfora de principio a fin. Una alegoría del hecho social, plena de recursos retóricos, de simbolismos, de guiños y de connotaciones. Y sobre todo de reflexiones a las que el realizador obliga al espectador... y Fellini no nos lo pone fácil.

Palabras clave: Fellini, Cine, Sociedad, Poder, Ensayo de Orquesta

Orchestra Rehearsal is a poem towards universal harmony and consensus. It is also a stern reprimand to the human indolence that is devoted to the fatal dichotomy of its own nature, either if it is individual or collective. On this cinematographic canvas, Fellini develops an iridescent discourse, at times traditional, classist, and conservative, and immersed in deconstruction, progressive, and agitator at other times. *Orchestra Rehearsal* is an enormous metaphor from beginning to end; it is an allegory of the social fact, full of tropes, symbolism, winks and connotations. And above all, full of reflections that the director imposes on his audience... and Fellini does not make it easy for us.

Keywords: Fellini, Cinema, Society, Power, Orchestra Rehearsal

En 1978 Fellini reúne a todos los músicos de una orquesta, a un director, a un sindicalista y a un copista; y los encierra en el espacio de una destartallada sala donde los obliga a ensayar... y a convivir. La cámara jamás se asoma al exterior porque no hay exterior. El espacio que se ve define las dimensiones y los límites de la existencia humana. Y la orquesta no es tal. Es la humanidad entera. Ni siquiera la cámara es una mirada televisiva, como se nos dice, sino que es nuestra propia mirada. El espectador se asoma entonces a la sala de ensayos a través del plano subjetivo de esa supuesta cámara de televisión, ojo orwelliano del Gran Hermano¹ cuyo trasunto hoy es el “*posfascismo benéfico*”² de las modernas sociedades occidentales; pero somos nosotros quienes observamos, quienes escuchamos, quienes sentimos las experiencias de las cuales nos hacen partícipe los instrumentistas, o mejor, los instrumentos mismos de la orquesta. El mismo recurso lo va a emplear Fellini en *Y la nave va*, donde los personajes, como en *Ensayo...*, hacen guiños de complicidad al espectador. Seremos entonces *voyeurs*, indolentes mirones que se recrean ante el espectáculo de unos acontecimientos tan sólo en apariencia ficticios. Pero pronto nos encontraremos envueltos, zaran-deados y comprometidos... obligados al posicionamiento, ora en un sentido ora en otro, a tenor de la intimidad de las reflexiones que los personajes nos confían.

Ensayo de orquesta es una reflexión sobre la sociedad, sobre la dualidad del ser humano en cuanto ser individual, ególatra, autocomplaciente, tenazmente

¹ La omnipresencia vigilante del ojo escrutador del Gran Hermano aparece en la novela de Orwell como expresión de la censura y estado de control de unas políticas totalitarias cuyas consecuencias se advertirán luego en la desesperanza de las corrientes del existencialismo y en las poéticas de la plástica del Tiempo del estupor, según la acertada apreciación de Valeriano Bozal. 1984 es una distopía cuya desalentadora visión corre pareja con la de *Un mundo feliz*, de Huxley, o la de *Fahrenheit 451*, de Bradbury, obras con las que a menudo se la relaciona. Pero el cuadro de la experiencia social que pinta Fellini en *Ensayo de Orquesta* no es de naturaleza apolítica, en el sentido que el realizador no parece inculpar definitivamente a ninguna de las fuerzas sociales generadoras de los estatus que indefectiblemente generarán el conflicto, sino que nos invita a una reflexión acerca de la doble naturaleza individual y colectiva del ser humano que lo genera y cuya idiosincrasia se aprecia mejor desde el extrañamiento de una distante atalaya; razón por la cual Fellini permuta el ojo del Gran Hermano por el nuestro, que asistimos entonces expectantes al suceso desde la indolencia del otro lado de la pantalla.

ORWELL: George. 1984. Barcelona, 2005

² En un interesante capítulo en el que se relacionan las formas de expresión gráfica de las tipografías institucionales con las libertades civiles, Aicher apunta que “la cultura democrática siempre se mina con la justificación de servir al ciudadano. El posfascismo benéfico emerge como un sistema de vigilancia omnipresente. Además, es el sistema de vigilancia, y no el sistema de valores de los controlados, de los sujetos democráticos, el que determina la actual naturaleza del proceso de observación y la interpretación de los datos obtenidos”.

AICHER, Otl: “Tipografía y libertades civiles” en *Tipografía*. Valencia, 2007. p. 66

abocado a la autosuficiencia; y por otro lado en cuanto ser profundamente social, grupal, intercambiador de experiencias. La dicotomía humana de lo individual y lo colectivo. Una reflexión sobre la erótica del poder, y sobre los estrechos límites que separan el interés singular y el interés general, como en *Temor y Temblor*, de Kierkegaard. Esa dualidad zarandeará las conciencias de los personajes a lo largo de todo el film. Y por encima de ello sobrevuela el hálito de la Música, como símbolo de un ordenamiento y armonía perfectos, trasunto aquí del anhelo de un orden social.

De la difícil convivencia surgirá una serie de inconveniencias que evidenciará el enfrentamiento entre los intereses del colectivo y el interés particular. Entre los dirigidos y el dirigente. La conciencia colectiva colisionará entonces en el film con la conciencia individual. Los guiños significativos a través de los cuales el film preanuncia la hecatombe serán percibidos primeramente por los individuos menos activos, en el sentido de que son ellos los que se encuentran más al margen –en principio– del proceso de debacle general.

La narración, de hálito fatalista, acaba justo donde comienza constituyendo así un discurso más que circular diríamos helicoidal en el sentido de que la inexorabilidad del tiempo impide –recordando a Heráclito– que nos situemos dos veces en la misma coyuntura, pero sin embargo repitiendo continuamente los mismos esquemas de comportamiento sea cual sea la idiosincrasia del instante decisivo.

LAS PRIMERAS SUGERENCIAS

La construcción argumental de un hecho que ha de ser narrado aconseja que desde los primeros minutos de la exposición se ofrezca al espectador un guiño significativo que le proporcione pistas acerca de la naturaleza del mensaje que se desarrollará luego en extenso a lo largo del film. Fellini ofrece ese guiño durante los primeros segundos de *Ensayo de Orquesta*, que bien podría pasar inadvertido para quien no esté avisado de la naturaleza del discurso. Así, mientras que desfilan por la pantalla los primeros títulos de crédito, escuchamos una infernal amalgama de ruidos que nos sugiere, aunque no lo veamos en pantalla, una aglomeración de vehículos con su demoniaco torbellino de irritados y arrítmicos golpes de claxon, en magnífica alusión al *caos* generado por la ausencia de las virtudes de la armonía. Una multitud de bocinas de timbres dispares deviene, en Fellini, en metáfora de las diversas individualidades de las que se compone una muchedumbre discordante. El ruido exasperante es metáfora también de la ausencia de orden y ritmo, como expresión violenta de los *yo* individuales de una colectividad disgregada. Esta asincronía de sonidos, símbolo de la derrota del ser humano colectivo y con la que Fellini comienza su discurso cinematográfico, es trasunto asimismo del protocolo inicial de una orquesta cuando comienza a afinar sus instrumentos para quedar referenciados a un *La* común, y posibilitados por tanto para el consenso armónico. Fellini ofrece enseguida, tras los créditos

iniciales, nuevas pistas que nos posicionarán en el sentido del mensaje. El copista, un simpático y pacífico vejete a la expectativa de una merecida jubilación, coloca con paciencia las hojas de las partituras sobre los atriles de los *señores profesores*; pero sucede que acá y allá las partituras parecen cobrar vida saltando por sí mismas (el espectador ávido de pragmatismo narrativo querrá entender que a causa de alguna improbable corriente de aire) y cayendo al suelo para ser obligadas de nuevo por el celador a sus ortodoxas posiciones. Para acentuar este significado, él mismo, que durante toda la escena piensa en voz alta, dice a las partituras sublevadas: «¡Ah! Os rebeláis... ¿eh?» (Figura 1).

COMIENZA EL CONFLICTO

El lugar donde se reúne la orquesta para ensayar bien podría ser, aunque no se especifica, un espacio clerical quizá procedente de alguna desamortización, a juzgar por sus características y estado de abandono. La trasnochada dignidad del mobiliario destinado al director de orquesta, ridiculamente magnificado sobre una desproporcionada tarima y tras un apolillado atril (Figura 2), parece ser una metáfora visual que expresa, ridiculizándolos, los desusados posicionamientos totalitaristas de una clase dirigente en extinción. Delante de él y a un nivel más bajo se extiende el pueblo llano, la masa común, el parque de músicos, esperando un movimiento de su mano, una orden expedida por el gesto de su batuta (Figura 3).

En este juego consentido de poder y vasallaje la figura del sindicalista enturbiará el esquema inmediato y unidireccional del sistema. Con funciones de supervisión y salvaguarda de los intereses del colectivo de los *dirigidos*, sin embargo su egotismo personal y las invocaciones a su rango no tardarán en aparecer haciendo mella en la consecución del bien general; y la ausencia de criterio en el ejercicio de su relativa cuota de poder entrará pronto en conflicto con el plan superior del director de orquesta. Éste, abrumado por el enrarecimiento que las intervenciones de aquél pudieran provocar en el sublime cometido de la consecución armónica, impreca a los miembros de la orquesta en un cierto tono de displicente paternalismo: «*Yo en vuestro lugar pensaría un poco menos en los sindicatos y un poco más en la música*», con lo que se alude a la incómoda –para cierta clase dirigente– presencia de unas fuerzas de control secundarias cuando éstas interfieren en el plan supremo (que en este caso es conseguir la armonía de conjunto, la música propiamente dicha en cuanto que feliz consenso entre las partes: «*componer las disonancias*», como expresará más tarde uno de los músicos).

TOMA DE CONCIENCIA DE LA PROPIA INDIVIDUALIDAD

En los instantes previos al comienzo del ensayo la cámara recorre la sala indagando sobre la personalidad de cada personaje. Un supuesto equipo de televisión se encuentra en la sala entrevistando a los señores profesores, lo cual, aun

ocasionando en principio el rechazo general, alimentará luego el placer egocéntrico de saberse escuchados por el ojo mecánico de la cámara; que en realidad no es otro –como dijimos– que el nuestro, porque en ningún momento del film serán vistos ni la cámara de televisión ni ninguno de los componentes del equipo técnico. Uno a uno los músicos desfilan de mejor o peor grado, pero consintiendo siempre al final y haciéndonos partícipe de sus profundas convicciones, de sus posicionamientos y de sus individualidades³. Al principio mostrando velada y pudorosamente su ego, pero luego haciéndose patente el mal disimulado perspectivismo singularizado que cada uno arrastra indefectiblemente consigo. Fellini aprovecha la ocasión para mostrarnos el dibujo de los variopintos perfiles paradigmáticos de su peculiar microfauna. Y así el filósofo, al cual su violín le ha «... sugerido cómo componer [sus] disonancias». O el retrato del individuo asocial y huidizo, encarnado en el violoncelista al que no le gusta ni que le fotografíen ni compartir sus experiencias con los demás. El carácter pragmático y poco orientado a sublimar la empresa de las armonías colectivas nos lo muestra Fellini en la figura de un clarinetista. La personalidad del maniático celoso de su espacio y pertenencias nos lo presenta en la figura de un profesor que saca brillo compulsivamente con el pañuelo al asiento de su silla, profundamente molesto porque no está en las condiciones que, estima, son dignas de él. El hipocondríaco que prepara sus ansiolíticos en la invadida intimidad de su escaño. El instrumentista de personalidad un tanto lunática que al principio parece escuchar extasiado un solo de trompeta pero que enseguida, al sentirse interrogado por nuestra mirada (la de la cámara), desvela sin falsos pudores que tan sólo contemplaba cómo se balanceaba una tela de araña pendida del techo de la sala (Figura4), quizá en un guiño felliniano de desmitificación de la inefabilidad y excelsitud del anhelo humano hacia la armonía universal. El carácter enfermizo, meticuloso y maniático se nos aparece en la figura del violinista que observa su higrómetro personal para comprobar con preocupación que «hay un quince por ciento más de humedad» de la que su instrumento es capaz de soportar. La pose esperpéntica, divertida y a contracorriente nos la ofrece Fellini en la figura de una peculiarísima clarinetista,

³ Sobre los peligros de la incursión de lo Individual en un cuerpo armónico General nos advierte Rousseau en cuanto que “...cada individuo puede, en cuanto hombre, tener una voluntad particular contraria o diferente a la voluntad general que tiene como ciudadano. Su interés particular puede hablarle de forma completamente diferente a como lo hace el interés común; su existencia absoluta y naturalmente independiente puede llevarle a considerar lo que debe a la causa común como una contribución gratuita, cuya pérdida será menos perjudicial para los demás que oneroso para él el pago...” y con ello se abre hacia el extrañamiento del concierto general del que, como individuo que se ofrece de buen grado, es pieza fundamental. Por otro lado advierte Rousseau de la diferencia “...entre la voluntad de todos y la voluntad general; ésta no tiene en cuenta sino el interés común; la otra busca el interés privado y no es sino una suma de voluntades particulares”. ROUSSEAU, Jean-Jacques. El contrato social. Barcelona, 1988. pp.18-29.

de físico y actitud digna de un Pasolini. La pianista, una muchacha convenientemente joven, de complaciente belleza y actitud políticamente correcta, da cuenta de la banalidad tras las apariencias y de la vacuidad tras la ortodoxia de lo establecido. Los sempiternos bromistas quedan retratados en el grupo formado por los instrumentistas de viento, que introducen un profiláctico en la trompeta de un compañero para que, al ser tocada, se dilate con el aire expelido, así como en la escena en la que instrumentos de viento y percusión, en travieso concubinato, remedan los andares de la rolliza arpista, con una melodía que resulta ser la sintonía característica de las producciones cinematográficas de los cómicos Laurel y Hardy⁴. El desenfado y el desahogo quedan expresados cuando aparecen en cuadro unos violoncelistas que llegan tarde, con aire indolente, gesto arrogante y cigarrillo prendido en los labios; al propio tiempo otros profesores se acercan las sillas que el bedel va introduciendo en la sala, lanzándoselas unos a otros varios metros por encima de los atriles. El carácter frívolo y mundano se muestra también en las actitudes de dos instrumentistas que, mientras la orquesta templá sus instrumentos, ojean con desidia las páginas de una revista de señoritas de moral distraída. Todo un catálogo, en fin, de rasgos actitudinales que son el preanuncio de las irreconciliables diferencias que Fellini abordará tras haber dejado en evidencia la peculiaridad esencialmente diferencial de la naturaleza humana.

AFIANZAMIENTO DE LAS DIFERENCIAS

Estas singularidades personales expresadas por los miembros de la orquesta se presentan al principio sutilmente, sin que exista voluntad de prejuicio por causa de los rasgos no coincidentes; pero poco a poco el discurso cambia progresivamente de tono, rozando la irritación y abocando al enfrentamiento en una lucha dialéctica en la que cada personaje defenderá sus posicionamientos como valores inequívocos de una pose auténtica. Defensa que cada instrumentista irá desarrollando a través de la declaración de las singularidades de sus respectivos instrumentos musicales, trasunto entonces de la propia idiosincrasia de su esencia

⁴ El personaje de la arpista, de aspecto bonachón e ingenuas maneras, objeto de la burla y la indiferencia de sus compañeros, es similar en varios aspectos al personaje de Piggy en *El Señor de las Moscas* de Golding, del que se nos dice que "...era un pelma; su gordura y sus ideas prácticas resultaban aburridísimas. Pero siempre producía cierto placer tomarle el pelo; aunque se hiciese sin querer". A pesar de ello, en las últimas líneas de la novela, el muchacho protagonista Ralph le dedica un último y noble pensamiento al llorar "...la caída al vacío de aquel verdadero y sabio amigo llamado Piggy". La piadosa indolencia con la que los personajes de Fellini despachan durante todo el tiempo a la arpista contrastará, como en el caso de Piggy, con el profundo recogimiento que le dedican sus compañeros al rescatarla, ya difunta, de entre los escombros del desastre durante los últimos momentos del film. GOLDING, William: *El Señor de las Moscas*. Madrid, 2004. p.80.

personal. Fellini va permitiendo a cada profesor, en un modo sólo en apariencia inopinado, que defina las singularidades del instrumento que le es propio, para luego progresivamente hacernos caer en la cuenta de que éstos son, para aquéllos, auténticas prolongaciones de su ser, vivas apófisis, extensiones de sí mismos; y haciéndonos luego testigo mudo del peculiar proceso de ósmosis a través del cual el instrumento musical absorbe las cualidades de sus ejecutantes, objetivizando así al sujeto y subjetivizando, en el papel de protagonista, al objeto musical.

Por eso, y en demostración de la supuesta excepcionalidad de cada sujeto-instrumento, el *ojo-cámara* abordará al trombonista, para quien el suyo «*es un instrumento único, con su característica voz grave que parece agonizar con su dulzura...*» o al trompetista, que nos manifestará que para él su herramienta de trabajo es «*el pasaporte que le permite volar a otra dimensión*»; y todo transcurre en un tono de clara disposición apologetica a través de la cual el instrumento va cobrando el *ser*, subvirtiendo al músico en mera referencia del objeto, del mismo modo que la marioneta abduciese la voluntad del ventrílocuo en las terroríficas versiones cinematográficas de Cavalcanti⁵ o Narciso Ibáñez Serrador⁶.

Fellini permitirá luego a cada músico extenderse en sus mal disimulados egotismos dando comienzo a una variopinta exposición acerca de la jerarquía moral que cada músico, a través de su instrumento y según el propio ideario personal, supuestamente habría de detentar en el conjunto de la orquesta. Así, el primer violín asegurará que es él «*el cerebro, la cabeza y el corazón de una orquesta*» comentario que es objeto de burla por parte de los clarinetistas sentados tras de él. Uno de los violinistas saldrá en defensa de los valores de los instrumentos de cuerda manifestando que «*el violín es vibrante, modernísimo...*», mientras que el violoncelista confesará la bondad de su instrumento, pues éste «*jamás te traicionará. Una vez elegido siempre permanecerá a tu lado*», comentario coronado inmediatamente con la burla del sonido bronco y tosco de un fagot fuera de cuadro, imitando la vulgaridad de una pederreta; pero insistirá el violoncelista añadiendo que «*violines y violoncelos conforman la base sobre la que se construye el edificio de cualquier concierto sinfónico*», en expresión del corporativismo del conjunto de las cuerdas como trasunto simbólico de la lucha de clases en el seno de la sociedad.

Las cualidades casi humanas de los sonidos de los instrumentos se declaran luego, merced a los comentarios que cada uno de los profesores desarrollan y a través de los cuales priman el suyo propio, por encima de los otros en tanto en

⁵ CAVALCANTI, Alberto: *Dead of Night* (Al morir la noche) [Film]. Reino Unido, 1945. El episodio de Maxwell (el ventrílocuo) y Hugo (la marioneta) puede visionarse en <http://www.youtube.com/watch?v=86v2N-GffQM> (consultado el 21-09-2014).

⁶ IBÁÑEZ SERRADOR, Narciso: Episodio "Freddy" de la serie televisiva *Historias para no dormir* [Film]. España. 1982. El episodio completo puede visionarse en <http://www.youtube.com/watch?v=Ht7SSmfsIzQ> (consultado el 21-09-2014)

cuanto su sonido se acerca más al de la voz humana, lo que va en sintonía con el proceso de subjetivización del objeto al que ya nos habíamos referido. «*Yo asemejo la voz del trombón a la de una criatura solitaria*», afirmará uno de los músicos. «*El violín es para nosotras el instrumento más viril de toda la orquesta*», declarará una intérprete, mientras que otra asegurará con sorna que la flauta es «*la que más se acerca a la voz humana, aunque todos dicen lo mismo [...] dentro de nada dirán lo mismo del tambor...*». «*Me pareció que era un poco como yo...*» añade por último uno de los interpelados. Todos ellos aparecen junto a sus instrumentos en una especie de profunda simbiosis física con ellos, e incluso sugiriéndose en algunos casos una cierta relación de semejanza formal entre instrumento e instrumentista.

Pero a pesar de todas estas declaraciones de individualidad hay momentos en los que la magia sobreviene, y entonces sucede el milagro. Súbitamente unas notas indolentemente exhaladas al vacío escapan por la embocadura del trombón y al diluirse en el éter acarician con el hálito de sus armónicos a otros instrumentos que, al principio con indolencia y luego con entusiasmo, se unen en franca melodía a la llamada del orden universal amplificando esa *música de las esferas* que subyace en el fondo de las criaturas y que sólo aflora feliz e inopinadamente en contadas ocasiones. Primero el trombón, luego otro y otro y así hasta un buen número de instrumentos de viento que aun tan sólo sea por un instante fugaz han conseguido olvidar sus singularidades sumando sus esfuerzos hacia la consecución de una beldad sinfónica, que es a la vez fruto de todos y atributo de ninguno.

No obstante, las diferencias y agravios comparativos no tardan en aflorar con no poca crudeza. «*¿Es cierto que existen ciertas simpatías y antipatías entre los instrumentos?*» interroga la voz en off a un percusionista que se aplica al estiramiento de sus dedos; a lo que éste responde que los percusionistas empatizan con los violoncelos porque marcan el compás con decisión, mientras que detestan a los violines porque se «*exhiben con gorgoritos*». Otro músico de percusión se sincera con la cámara, con nuestra propia presencia de espectador, y declara que los de su clase son «*los más simpáticos y divertidos... los mejores colegas*», mientras que acusa a violinistas y flautistas de exhibirse en tono condescendiente y de autosuficiencia. «*Cuando el maestro llega a ponerse nervioso nosotros con dos golpes de baqueta conseguimos levantarle el ánimo*», manifestará otro músico percusionista. Apresuradamente el violoncelista responde que su instrumento es «*un verdadero amigo, discreto, fiel. El violín no, el violín te puede... seducir*». Lo que desagrade al primer violinista, que espetará arrogantemente que «*es el primer violín el que toma las riendas de la situación, conduciendo la orquesta y sustituyendo absolutamente al director*» (Fig.5), lo que supone no ya el ejercicio comparativo hacia un establecimiento de clases, sino que expresa la voluntad de dignificar la singularidad personal definiendo una categorización en el propio seno de esa clase. «*Los errores que los demás instrumentos toleran la trompeta no te lo permite*», subrayará el trompetista magnificando así su herramienta de trabajo a la vez que cuestionando

las virtudes de las de sus compañeros. «*Nosotros los oboes estamos mal vistos, estamos aislados, nos envidian*», se dolerá uno de los profesores cuya voz en off se escucha mientras que en cuadro aparece un maestro violinista, de gesto resignado y escéptico que nos mira de frente y en silencio con expresión cansada. Será justamente luego este personaje, que jamás hablará para la cámara y que durante todo el tiempo permanecerá apartado y con actitud ensimismada, el que habrá de empuñar sorpresivamente un arma de fuego cuando la situación alcance, más adelante, límites insostenibles.

DISCORDIAS Y DISIDENCIAS

Otro gesto de escepticismo se dibujará en el rostro de un violoncelista cuando, con las manos en los bolsillos y en actitud de impotencia, nos mire de frente invitándonos a la reflexión ante el reprobable espectáculo de dos profesores que discuten junto a él acaloradamente por la posición de unas sillas que, supuestamente, invaden sus respectivos espacios en el foro. Algo semejante a lo que sucede con otra pareja que se disputa la cercanía de una partitura dispuesta en el atril que han de compartir. La desimplicación y el desinterés hacia la consecución del consenso general que habría de manifestarse finalmente por la armonía de conjunto, se evidencia también en la escena en la que se escucha la interpretación de un pasaje de la música a la que el grueso de la orquesta está entregada, mientras que los músicos que aparecen en cuadro permanecen impasibles, de brazos caídos y con gesto de hastío mientras otros, al fondo, hablan en voz alta de asuntos triviales, en flagrante discordancia con el empeño común.

ADVENIMIENTO DEL CAOS

A partir de este momento la figura del director de orquesta cobra importancia en tanto que éste será con el auxilio de su batuta –cetro simbólico y expresión del alcance de su poder– el responsable de reconducir la situación al cauce conveniente. Pero el director, para Fellini, es también un ser individual susceptible por ello de experimentar en sí mismo la doble y contradictoria corriente que le conmina en un sentido hacia lo colectivo y en el otro, opuesto, hacia lo singular. Se valdrá de su investidura para instaurar el orden, pero lo hará imprecando unas veces al clarinete en tono poco amigable (Figura6) y otras veces acusando agriamente a los violines de hacer «lo que les da la gana» mientras que, bajando la batuta, se apoya cabizbajo en el atril en señal de profundo fastidio y desesperación. «¡Basta. Toca con garbo, no estamos en el Luna Park. Sentimientos sí, pero con *fi-nura!*». El director amonesta con acritud a los músicos arremetiendo contra ellos cada vez con peor humor mientras éstos clavan en él, como dardos envenenados, furtivas miradas de recelo síntoma de su profundo descontento. El tono irri-tado de su voz asciende progresivamente y el alcance del vituperio se eleva a cotas

difíciles de soportar: «¡*Tocáis demasiado fuerte. Os debería de castrar a todos!*»; y en un gesto de violenta desaprobación anatematiza a la orquesta y, furioso, les lanza a la cara las partituras. A medida que el ensayo prosigue, el director acrecenta el tono de sus puyas mientras el ritmo de la música se acelera hasta rozar el frenesí, provocando el agotamiento del patio de profesores que, cada vez más acalorado, suplica por exonerarse de la fuerte presión. El celo dignatario que lleva al director a la fustigación de los miembros de la orquesta es, en el vidrio especular de la obra felliniana, el reflejo de la actitud que acontece en las situaciones en las que la consecución de una meta ideal obstruye a veces el buen sentido y entendimiento de los mandatarios que se erigen, de por sí o por voluntad común, en adalides de unos fines elevados, pero que se sustraen del beneficio de sus gobernados⁷.

Pero el pueblo tiene voz, y la rebeldía se manifiesta en respuesta a las presiones del mandatario enfebrecido. A la solicitud del director de repetir unos determinados compases se niega en redondo el clarinetista aduciendo que ya ha tocado bastante y que se acoge a las normas del sindicato, que le amparan. El desafío, el recelo y la desconfianza cunden en el patio de profesores y cuando el director alza de nuevo la batuta y ordena: «¡*Desde el quinientos veinte, por favor!*» el sindicalista interviene amonestándole por su severa actitud y ordenando, en claro desafío a la autoridad del director, un descanso que será en compensación el doble de tiempo de lo acostumbrado. El personaje sindicalista representará para el director la antítesis de sí mismo y un elemento de obstrucción para sus *encomiables fines* cuando, por otro lado, aquél se erija en aliado del colectivo de músicos mediante la oposición a un régimen de tiranía. Pero tampoco Fellini parece eximir a este personaje de su doble naturaleza singular y colectiva y nos lo muestra a veces más obligado a su propio ego que a los intereses de la colectividad a la que supuestamente representa. La pérdida de control, de poder, del director se dibuja en el film cada vez más nitidamente. «¡*Pero qué queréis, queréis volverme loco?*» le grita el director al foro. «¡*Queréis verme el culo? ¡Bien, pues aquí lo tenéis!*», y exhibe sus flácidas posaderas a los señores profesores ante el desternillamiento general.

⁷ Es esto efectivamente lo que Tomás Moro expone en su Utopía, siendo “...deber del soberano velar más por la prosperidad de su pueblo que por su felicidad personal”, esto es, tomar conciencia de la desintegración de su Particular para erigirse en punta de lanza del interés General.

Y continúa, advirtiendo que “los que pretenden que la miseria del pueblo es una protección para el Estado cometen un gran error, ya que ¿dónde abundan más las riñas sino entre los mendigos? ¿quién tiene mayor deseo de subvertir el orden social sino aquél que más sufre de la condición presente? Y ¿no es el más audaz de los revolucionarios aquél que espera ganar algo porque no tiene nada que perder?”. MORO, Tomás: Utopía. Madrid, 2003. p.56.

Durante el descanso impuesto por voluntad sindical los personajes dialogan distendidamente entre ellos hablando sobre asuntos que irán preparando el ánimo hacia la insoburdinación. Mientras que unos manifiestan que el director hace lo que puede y es «lo mejor que se puede tener», otros sin embargo afirman que «*¡no necesitamos más directores! Basta un buen metrónomo*» en perfecta alusión a las ínfulas de autodeterminación de un cuerpo social que aspira a la despersonalización de los órganos de representación de poder y a la confianza en el artificio⁸. Con ello la insoburdinación y la revuelta están a punto de comenzar.

La revolución va, así, tomando cuerpo. Algunos miembros de la orquesta – Fellini emplea en este cometido a los más jóvenes– garabatean con grafitis los muros y los vetustos lienzos que cuelgan de ellos al grito de guerra de «*¡Orquesta. Terror. Muerte al director!*» (Figura 7)⁹. Aunque no todos participan de los mismos posicionamientos: «*Con el director de orquesta que había antes no se metían tanto los señores profesores*», asegura el afable copista sincerándose eventualmente con la cámara. Es una reflexión desde la experiencia de la senectud. Es desde luego una opinión conservadora pero serena y afable, a través de la cual Fellini de nuevo nos conmina a declarar nuestras propias manifestaciones. Pero de nuevo podemos caer en contradicción pues a la siguiente frase del copista «*antes todos tenían que llevar corbata, y menuda se formaba si alguno aparecía sin ella*», u otras en las que éste rememora con aprobación los palmetazos en las manos que el director propinaba con la batuta a los músicos y que éstos recibían pacientemente y de buen grado, volvemos quizá a posicionarnos del lado de los rebeldes y a desconfiar de la falacia de las *edades de oro*.

⁸ Esos artefactos son, según la interpretación de Galera Andreu en su prólogo a Sinapia –la versión española secentista del mito de la utopía– artilugios realmente prescindibles que interfieren en la ordenación superior de un sistema de convivencia y que dificultan “...la observancia de una conducta moral asumida individual y colectivamente [...] allí donde se ha superado el interés particular de lo mío y lo tuyo...” y que han sido creados para la corrupción del hombre siendo una “...consecuencia del artificio humano contrapuesto a la bondad natural de la creación divina. En realidad es el nudo clásico de toda utopía, comenzando por la de Tomás Moro; la fatal situación de la sociedad occidental, la de mayores logros materiales, pero por lo mismo alejada del primitivo orden natural donde solamente puede encontrarse el mundo feliz...”

GALERA ANDREU, Pedro: “Prólogo” en ANÓNIMO. Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral. Madrid, 2011. pp.18-19.

⁹ El grito de guerra «*¡Orquesta. Terror. Muerte al director!*» de los instrumentistas, expresión de autoafirmación de una fuerza colectiva que se opone desde la deconstrucción a un orden jerárquico establecido, es similar en todo al grito de cazadores de los muchachos de la isla de El Señor de las Moscas: «*¡Mata a la fiera! ¡Córtale el cuello! ¡Derrama su sangre!*» que si en un primer momento se dirige a su objeto natural, el jabalí como fuente de sustento, luego se aplicará por extensión a cualesquiera muchachos que se opongan al bando de la clase dominante. GOLDING, William: El Señor... op.cit. p.230.

Durante el prolongado descanso la cámara se introduce en los aposentos privados donde el director se refresca y asea antes de retomar el báculo de su destino, en una hermosa y larga escena donde nos hace partícipes –y hasta cómplices– de sus más íntimas reflexiones acerca de la primacía del sublime cometido del cual él es responsable. Se dolera el director de tiempos ya pasados, en los que la entrega de los profesores a la causa común era incondicional, cuando las manos y la batuta del director eran símbolo de respeto y admiración. Su discurso, reflexivo, pesimista, amargo y desesperanzado expresa, como él mismo declara, su escepticismo y resignación ante una situación que parece ya irreversible y en la que, desde su punto de vista, la declaración de la singularidad del individuo ha empañado el sentimiento del logro de un ideal magnífico que sólo podría alcanzarse mediante la entrega de las voluntades particulares hacia la consecución de un proyecto común: «*Usted habla del director de orquesta. Esa palabra ya no tiene ningún sentido*»¹⁰. Pero de nuevo Fellini nos asoma luego al precipicio de la contradicción discursiva del personaje y a su mal disimulado fundamentalismo: «*Un director de orquesta es como un sacerdote. Tiene que tener una iglesia llena de fieles*»¹¹. Esta reflexión en voz alta encripta el núcleo del problema. Si bien es cierto que, para que una colectividad funcione, es preceptiva la confianza y el favor de los miembros de la alianza hacia la construcción de un fin a través del consenso, no es menos cierto que el frágil equilibrio que mantiene el fiel de la balanza se troca a la menor brisa provocada por el envite de la singularidad de sus miembros. Y ese envite, transmutado a veces en indomable borrasca, puede provenir de cardinalidades opuestas pero impulsado siempre por el embate del ego, cuestión ésta principal en el discurso felliniano quien, por otro lado, no parece querer decantarse hacia uno u otro lado del problema, en la difícil tesitura de cuánto estamos dispuestos a entregar de nuestra singularidad hacia el beneficio que nos reporta el

¹⁰ Pero la entrega de voluntades particulares de las que habla aquí el personaje del director parece referirse exclusivamente a las de sus, como él mismo los llama enseguida, fieles, y a los cuales por tanto exige sometimiento. No en vano Rousseau declara que para establecer la reglamentación del orden social perfecto “...se necesitaría una inteligencia superior que viese todas las pasiones de los hombres sin experimentar ninguna; que no tuviese ninguna relación con nuestra naturaleza, conociéndola a fondo; inteligencia cuya felicidad fuese independiente de nosotros y que, sin embargo, quisiera ocuparse de la nuestra. [...] Serían precisos dioses para dar leyes a los hombres”.

ROUSSEAU, Jean-Jacques: El contrato... op.cit. p.39.

¹¹ La idea que el director tiene de un mandatario responde a los sistemas jerárquicos de las propuestas utópicas del renacimiento y se acerca más al carácter de infalibilidad divina de la figura de Hob de Tommaso Campanella que a la figura del dirigente del Contrato Social de Rousseau. Para Campanella el jefe supremo ha de ser un sacerdote que se encuentre “...al frente de todas las cosas temporales y espirituales. Y en todos los asuntos y causas su decisión es inapelable”. CAMPANELLA, Tommaso: La Ciudad del Sol. Madrid, 2007.

plan general. «Cuando la Iglesia se derrumba y los creyentes se vuelven ateos ¿Qué pasa?», se duele el director, acabando luego con una terrible frase premonitara expresada en tono de profunda melancolía mientras que al piano teclea con hastío unas notas que finalmente sonarán desafinadas, en expresión del quiebro de una armonía tan deseada como impracticable: «Y tocamos todos juntos, sí... pero unidos por un odio común, como en una familia destrozada»¹².

Cuando el director entra de nuevo en la sala para reanudar el ensayo, el espectáculo es desolador. Músicos semidesnudos que se entregan a la fornicación, profesores que han usurpado la batuta y dirigen a otros cuantos –ciegos guiando a otros ciegos¹³–, ruido inarmónico y gritos generalizados a la voz «*Sin él lo hacemos mejor. No queremos director*»¹⁴, destrucción de mobiliario, instrumentistas que han abandonado el escaño y se entregan a la bebida mientras más allá otros se insultan sin decoro. Así representa Fellini, en fin, el extremo lamentable alcanzado por el colectivo tras el deslavazado cuestionamiento de las estructuras sociales. El director observa estoicamente cómo uno de los profesores tumba de una patada el atril del director, símbolo del poder, mientras otros acarrear un gigantesco y desproporcionado metrónomo, becerro dorado que habrá de sustituirle. Pero incluso el metrónomo no tardará mucho en ser a su vez tumbado de un silletazo en medio de un caos generalizado (Figura 8), en expresión de la renuncia total a cualquier tipo de signo coercitivo de la individuallidad¹⁵. La situación llega al límite cuando uno de los profesores, de avanzada edad, precisamente

¹² La soberbia del gobernante anula su propio esfuerzo, pues como dice Moro en su Utopía, “quien aspira a una magistratura pierde toda esperanza de alcanzarla”. MORO, Tomás. Utopía... op.cit. p.120.

¹³ En referencia al lienzo ejecutado en 1568 por el flamenco Pieter Brueghel el Viejo, a su vez referenciado a la palabra de Jesucristo en el Evangelio de Mateo (Mateo 15, versículo 14): «Dejadlos. Son ciegos que guían a ciegos. Y si un ciego guía a otro ciego, los dos caerán en el hoyo».

¹⁴ Efectivamente, para Rousseau “...la voluntad general puede dirigir por sí sola las fuerzas del Estado, de acuerdo con la finalidad de su institución, que es el bien común. [...] Ahora bien, sólo en función de ese interés común debe ser gobernada la sociedad”. En el discurso de Fellini la voluntad del cuerpo social de los instrumentistas derroca por la fuerza el estado de poder unipersonal, pero lo hace asumiendo el propio acto del derrocamiento como un fin en sí mismo. ROUSSEAU, Jean-Jacques: El contrato... op.cit. p. 25.

Tommaso Campanella sitúa el problema en el polo opuesto al afirmar que la República ideal es posible y “es deseada por todos como el siglo de oro. [...] Si, a pesar de esto, no se practica, debe atribuirse a la malicia de los gobernantes quienes, en vez de someter a sus pueblos al imperio de la razón suprema, los tienen sujetos a ellos mismos”. CAMPA-NELLA, Tommaso: La Ciudad... op.cit., 2007.

¹⁵ El metrónomo de Fellini es similar a la caracola de Golding, pues ambos son el vehículo hacia el reconocimiento de un signo que indica el orden supraindividual; y ambos objetos simbólicos, tanto en Ensayo de Orquesta como en El Señor de las Moscas, serán rápidamente abolidos por la misma fuerza social que los instituyó. Lo mismo sucede en La

aquél que permaneció siempre en silencio y al margen del desorden, sin mediar palabra desenfunda un arma de fuego y dispara al aire ante la consternación general, quizá en expresión del riesgo potencial del menosprecio a las reacciones de determinados miembros aparentemente inofensivos pero capaces de instrumentalizar, llegada la ocasión, lo peor de sí mismos con una violencia desmedida.

LA AMENAZA LATENTE

Durante todo el film y a medida que se van manifestando los perfiles del conflicto, Fellini disemina pequeñas señales, sutiles signos en principio sólo perceptibles por los personajes menos imbuidos en la disputa. Estos signos son al principio tan sólo de naturaleza auditiva, a modo de siniestros golpes en un primer momento distantes, pero que a medida que el entuerto avance alcanzarán un volumen cada vez mayor en expresión de la proximidad del riesgo. Cuando su percepción es harto evidente, el amenazador rugido se acompaña de violentos movimientos de cámara, de fuertes vaivenes, que sin embargo parecen ser sólo percibidos por algunos de los profesores, que siempre serán personas de edad madura que mantuvieron en el transcurso de la discordia una actitud reflexiva y serena. Culminará este efecto, tras la revolución caótica, con el descomunal estruendo de una gigantesca bola (Figura 9), semejante en todo a las antiguas bolas de derribo de inmuebles, y que provocará el desplome parcial de algunos muros, abriendo amenazadoras grietas en otros y haciendo caer fragmentos y escombros de la techumbre. Un silencio de muerte se apoderará de todos, la expectación sobrevendrá y el negro y siniestro sentimiento de la culpabilidad envolverá con sus oscuras alas a todos los comitentes. Los escombros han abatido a la inocente arpista que, exánime, yace en el suelo junto a su instrumento, dramáticamente destrozado. El dolor se filtra en las conciencias y una parálisis generalizada parece haber vuelto del revés la desbocada dinámica de tan sólo unos instantes¹⁶. La

liberté raisonnée, de Cristina Lucas, donde la artista ha reconstruido la escena completa más allá de la apolegética e interesada instantánea de Eugène Delacroix.

¹⁶ La súbita toma de conciencia de los miembros de la orquesta es similar a la turbación de Ralph, el muchacho protagonista de la novela *El Señor de las Moscas*, cuando en medio del desastre final provocado por la dramática experiencia en la isla, finalmente toma conciencia al ser rescatado por la patrulla costera "...y en medio de ellos, con el cuerpo sucio, el pelo enmarañado y la nariz goteando, Ralph lloró por la pérdida de la inocencia, las tinieblas del corazón del hombre..." GOLDING, William. *El Señor ...* op.cit. p.2 49.

En ese sentido parece expresarse Kierkegaard al decir que "...cada vez que el Particular se reivindica en su particularidad frente a lo general, peca, y sólo reconociéndolo de nuevo puede reconciliarse con lo general. Cada vez que el individuo, después de haber ingresado en lo general, siente una inclinación a afirmarse como el Particular, cae en una *Anfaegtelse* [angustia] de la que únicamente podrá salir si, arrepentido, se abandona como Particular en lo general". KIERKEGAARD, Sören. *Temor y Temblor*. Madrid, 2002. p.110.

arpista fallecida, uno de los personajes más afables y que había dado muestra de una nobleza y positividad existencial rayana incluso en la ingenuidad, nos había hecho partícipes unos momentos antes, ante la cámara, de la inocente pregunta que una vez le hiciera un niño pequeño: «¿Dónde va la música después de haber sido tocada?».

Con estos ingredientes el genio felliniano ejecuta el fresco en el que se representan el desgarrar del tejido social y la destrucción del edificio colectivo, simbolizados mediante la inmensa bola que abate el grueso muro. Y subraya también cómo esa amenaza destructiva es percibida premonitoriamente por los individuos de mayor bagaje experiencial, los de edad madura. La cual amenaza se preanuncia progresivamente a lo largo del conflicto mediante los diversos avisos in crescendo que aparecen en el film por los amenazadores golpes de sonido. Por otro lado, ante la revuelta, el desorden y la posterior catástrofe suelen, con frecuencia, ser los miembros de la comunidad más ajenos a la causa los que sufren con mayor virulencia el efecto de la tragedia, simbolizados aquellos aquí por la muerte de la arpista. Y el hermoso pensamiento de aquel niño que preguntó *adónde iba la música tras ser tocada* es el trasunto del carácter efímero de las sinfonías colectivas, fenómenos inefables que emergen inopinadamente para disolverse, inaprehensibles, en el cauce de los acontecimientos generales¹⁷.

TOMA DE CONCIENCIA Y VUELTA AL ORDEN

«¡Las notas nos han salvado. La música nos ha salvado. Aferraos a las notas!», declama con mansedumbre el director tras los momentos de desconcierto generalizado. Y mientras pronuncia estas fraternales palabras es ayudado por los aturridos y confundidos jóvenes exrevolucionarios a alzar de nuevo el atril presidencial en el lugar que antes estuvo, en una aceptación implícita de la vuelta al antiguo orden de cosas¹⁸. Pero de nuevo Fellini nos hace testigos de nuestra propia falacia,

¹⁷ Es esta de Fellini una expresión lírica de aquella otra que expone François de Volney en su ensayo sobre el hundimiento de las grandes civilizaciones antiguas. En él, el orientalista y político francés se pregunta “...por qué móviles se elevan y decaen los imperios, de qué causas nacen la prosperidad y las desgracias de las naciones”. Y se responde luego a sí mismo diciendo que “cuando la codicia suscitó entre los hombres una lucha constante y general, que produjo las invasiones recíprocas de los individuos y las sociedades, se siguieron también transtornos y revoluciones. [...] Desde que las sociedades empezaron a formarse, pasando el efecto de los malos hábitos a las leyes y a los gobiernos, corrompió las instituciones y su objeto; y se establecieron derechos arbitrarios y facticios que depravaron las ideas de justicia y la moralidad de los pueblos”. FRANÇOIS DE VOLNEY, Constantine: Las ruinas o Meditación sobre las revoluciones de los imperios precedidos de su biografía y seguidas de la Ley Natural. Madrid, 1869.

¹⁸ Son estos momentos de transición entre la conciencia de un desastre anterior y el sentimiento de pérdida de un orden gubernamental los únicos instantes posibles, según el

pues los términos en los que sigue el director son «*Seguid las notas... una después de la otra. ¡Así!... como os lo van a ir diciendo mis manos*», con lo que el director se vale de la consternación creada para reposicionarse en su estatus fáctico beneficiándose del estado de desprotección efectiva en el que ahora se hallan inmersos los señores profesores, que ahora le miran expectantes, en muda espera hacia la consecución de un nuevo y necesario estado de orden.

FUGAZ MOMENTO DE ARMONÍA Y COOPERACIÓN

Lentamente, profundamente avergonzados y en respetuoso silencio los profesores ocupan las posiciones que antes tuvieron en el conjunto de la orquesta. «*No tengáis miedo. El ensayo continúa. ¡A sus sitios, señores profesores! Vuelvan a sus sitios, por favor*», apremia de buen grado el maestro director. El signo final y decisivo de la vuelta al poder, la recuperación del antiguo orden y su beneplácito general quedan expresados en el gesto del viejo copista, que rescata de entre los cascotes la batuta y la entrega solemnemente al director; símbolo de poder, báculo y cetro perdido, que ahora es hallado y depositado de nuevo en las legítimas manos con solemne unanimidad (Figura 10)¹⁹. Los músicos rescatan sus instrumentos de entre los escombros, sacuden de sus ropas con dolor los vestigios de los últimos excesos, y visiblemente emocionados empuñan violines, clarinetes, trombones, trompas, fagots... y entonan de nuevo la melodía que un día les convocara allí y que ahora se transmuta en motivo principal de sus existencias. En uno de los momentos más sublimes del film, desde la experiencia del desastre y desde el dolor de la íntima derrota, los señores profesores extraen de sus instrumentos la maravillosa melodía que, por fin, responde al plan esencial, a la expresión sincera de belleza y perfección de la *armonía de las esferas*, a la excelencia cósmica

discurso felliniano, para un equilibrio de convivencia; pues como dice Rousseau, en el estado ideal “sería preciso que el efecto pudiese convertirse en causa; que el espíritu social, que debe ser la obra de la institución, presidiese la institución misma, y que los hombres fuesen ya, antes de existir las leyes, lo que deben llegar a ser antes que ellas. Así pues, no pudiendo emplear el legislador ni la fuerza ni el razonamiento, tiene por necesidad que recurrir a una autoridad de otro orden, que pueda arrastrar sin violencia y persuadir sin vencer”. ROUSSEAU, Jean-Jacques: *El contrato...* op.cit. p.42.

¹⁹ Pero este gesto no es sólo un reconocimiento del poder instituido, sino que es también el acatamiento implícito de la necesidad de redención por el castigo, como en *Crimen y castigo* de Dostoyevski o en la utopía de Sinapia, donde el autor anónimo propone un “...principio de armonía [que] exige un orden disciplinar en todos los aspectos [...] El orden se hace realmente obsesivo y diríamos que en Sinapia se manifiesta con mayor dureza que en las utopías de referencia, tal vez por ese apego a la realidad ya señalado, que no puede evitar el reconocimiento de la corrupta naturaleza humana, y que le lleva a contemplar el castigo, aunque minimizado, como inevitable presencia en su gobierno”. GALERA ANDREU, Pedro: “Prólogo” en ANÓNIMO. *Descripción de la Sinapia...* op.cit. p.19.

del consenso, a la meta mística del ser humano²⁰. La espléndida banda sonora de Nino Rota emerge brillante y límpida, sonora y luminosa, se expande prístina por el espacio de la sala y acaricia como bálsamo vivificante los corazones dolientes de los compungidos músicos.

Y DE NUEVO EL DESPOTISMO

Y cuando la pieza ha concluido, cuando el esfuerzo común ha construido al fin, a pesar de los avatares, el excelente edificio de la obra común... los instrumentos callan dulcemente... el silencio se hace... los profesores aguardan... el director desde su atalaya les observa sin rencor... y les sugiere en tono benevolente «*Hay que darle a la música un poco menos de color*». Pero acelera un ápice el ritmo de sus objeciones para continuar diciendo que «*quizá sea bueno recordar que los ruidos no son música*», para enseguida forzar el volumen y agriar el tono, insistiendo sobre lo inapropiado de la factura, del color, del ritmo de la interpretación. Su gesto airado y su ceño fruncido retoman las antiguas maneras y de nuevo fustiga a la concurrencia con insultos e improperios que esta vez son aceptados calladamente del otro lado. Y súbitamente el director continúa vociferando sus acres descalificaciones, pero esta vez, sorprendentemente, en su lengua vernácula... ¡el alemán!

Mientras esto sucede, la imagen en pantalla –discreta y lentamente– se va fundiendo a negro. Somos nosotros, los *voyeurs*, los mirones que, resignados, bajamos la cabeza... y los párpados... para no ver más. Ni oír más. Ya hemos comprendido.

Y al final de la ácida arenga, batuta en alto, tan sólo una brevísima frase del director, esta vez traducida. La más genial de todas:

«– Señores... ¡Desde el principio!...»

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2014

Fecha de aceptación: 28 de noviembre de 2014

²⁰ Es esta doble naturaleza del ser humano, destructora y luego reparadora, egotista y luego comunal, rebelde y luego concertante, la que parece sorprender a la criatura creada por el doctor Frankenstein en el extenso monólogo que ocupa una buena parte del segundo volumen de la obra, y en el que Shelley hace decir al monstruo, antes de revelarse contra el género humano: “¿Acaso el hombre podía ser tan poderoso, virtuoso y magnífico, y a la vez tan malvado y despreciable? En ciertos momentos parecía un mero vástago del principio del mal y, en otros, representaba todo lo noble y divino que imaginarse pueda”. SHELLEY, Mary. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona, 2012. p.207.



Figura 1. Las partituras rebeldes.



Figura 2. El director de orquesta.



Figura 3. El patio de profesores.



Figura 4. El profesor distraído.



Figura 5. El primer violinista.

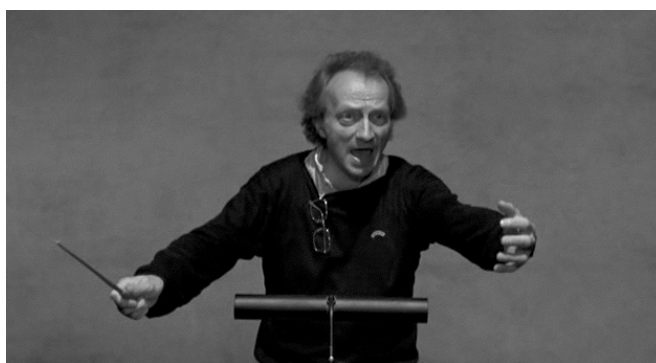


Figura 6. La furia del director.



Figura 7. La rebelión.

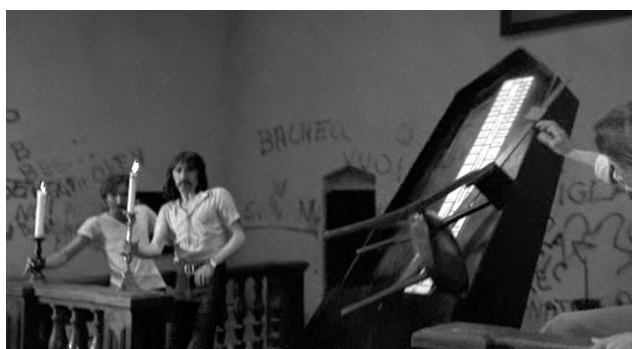


Figura 8. El becerro de oro.

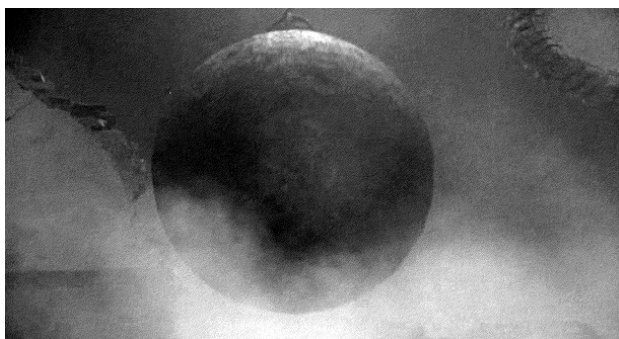


Figura 9. La destrucción.



Figura 10. La vuelta al orden.